



Walewein Witten *fortepiano*
Piano Sonatas by
Haydn, Mozart & Beethoven

Haydn, Mozart & Beethoven

Piano Sonatas

Walewein Witten *fortepiano*

Fortepiano after Walter & Söhne (1805), built by Gerard Tuinman (2003)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonata in D minor, Op. 31/2 'The Tempest'

- | | |
|--------------------|--------|
| 1. Largo – Allegro | [8:44] |
| 2. Adagio | [8:21] |
| 3. Allegretto | [7:46] |

Franz Joseph Haydn (1732–1809)

Sonata in E-flat major, Hob. XVI:52

- | | |
|-------------------|--------|
| 4. Allegro | [9:59] |
| 5. Adagio | [6:08] |
| 6. Finale: Presto | [6:40] |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sonata in F major, KV 533/494

- | | |
|----------------------|--------|
| 7. Allegro | [9:05] |
| 8. Andante | [7:46] |
| 9. Rondo: Allegretto | [6:58] |

Total playing time [71:29]



Walewein Witten in conversation with Caroline Ritchie

CR: You have chosen for this recording works by three Viennese composers, closely associated with one another, and considered historically to be the pillars of the 'Classical Style'. These three sonatas were written within a sixteen-year period, representing a late, perhaps culminative work (Haydn), a re-working of existing material (Mozart), and a transition to a new aesthetic (Beethoven).

With the three Opus 31 sonatas, Beethoven pledged to compose in a new style, thus beginning his 'middle period' of composition. What distinguishes this sonata from his earlier writing, and what are the characteristics of this new style?

WW: *What strikes me immediately is the use of the instrument. In this sonata the texture is thicker and fuller, creating a more continuous, vibrant sound, as opposed to the drier, more articulated sound we know from the earlier sonatas. Beethoven pushes the fortepiano to its limits, moving between extremely soft, tender and fragile to very loud, strong and almost raging. He uses the different*

registers of the instrument as an expressive device, setting certain melodies where they have the most effect, and going to extremes of range for dramatic effect. There are some beautiful accompanimental figures in the middle register, which on the fortepiano sound dark and mellow, and the cascade-like descending arpeggios in the second movement look ahead to Chopin or even Debussy.

There is great inherent drama and emotional density in this piece. The earlier sonatas have moments of intensity, too, but the musical material stays within the expected Classical boundaries. In the middle period, from the 'Tempest' onwards, Beethoven's use of more extreme harmony and dynamics creates a deeper sense of yearning, pain and anguish – but also of contemplation, and profound peace.

For me, the greatest innovation in this period is the increased tension between harmony and melody. In Beethoven's earlier works, as in the late-Baroque and Galant style, the melody is independent, re-iterated in different keys which form opposing structural sections. Here, the melody consists of small motives that can easily be modified, allowing for a freer-moving harmony; the resulting tension creates the strong inner drive that is so

typical of Beethoven's middle and later periods.

CR: Barry Cooper, analysing the surviving sketches for this sonata, describes its origin in 'a haze of different ideas' – the earliest sketches contain significant melodic material. So these mutable melodic patterns that you describe were there at the beginning, forming the 'seeds' of the sonata itself. Its nickname, 'The Tempest', dates from an alleged remark of Beethoven's to his biographer, Anton Schindler; Schindler asked how to interpret the sonata, and was instructed to 'read Shakespeare's Tempest'. We know that Beethoven loved Shakespeare, who in the Romantic era was viewed as a 'universal' author who spoke to all of mankind. This resonates with the 'deep sense' you find in this sonata of emotion, of love, of beauty – the whole gamut of humanity, as in nineteenth century readings of Shakespeare by Goethe and others.

Turning now to Haydn: his last piano sonatas date from his second trip to England in 1794–5. Haydn was well-received in London, and seems to have found a creative freedom there that was lacking in Vienna. This piece was one of two written for the pianist

Therese Jansen-Bartolozzi and may initially have been intended for her exclusive use, as no English edition appears before 1800; it was published in Vienna in 1798, but with a different dedication.

We think of Haydn as bridging the gap between the Baroque sound-world of his youth and the Classicism of Mozart, Beethoven and their contemporaries. This is the last of Haydn's piano sonatas, and it is quite an extraordinary piece – a sonata in E-flat with a middle movement in E major! By this point, was Haydn even leaning towards Romanticism?

WW: In his heart Haydn was and remained a Classical composer. Despite the fact that he enters extreme harmonic territory here, the attitude is still a Classical one. Those keys are not a state of mind or of the soul, they are merely a musical experiment which the composer enjoys. Haydn plays around with motives and melodies, revealing musical truths which suddenly appear, and are just as quickly abandoned. It is this lighthearted playfulness that distinguishes this piece from Beethoven's later works, and most certainly from Schubert and Schumann.

CR: The English publication of this sonata described it as 'A Grand New Sonata for

the Pianoforte', and it seems that Haydn was certainly inspired by the 'London school' of piano composers; Clementi, for example, and Dussek, who lent Haydn his own piano around the time this sonata was composed. The English fortepiano developed separately from the Viennese instrument, with a heavier touch and a more powerful tone, especially in the treble register. Several features of this sonata suggest that Haydn was writing for an English piano – the *fermatae* which allow for the distinctive resonance of the English instruments, and the grandiose opening, reflecting the extravagant virtuosity of the London pianists. Haydn also departs from the usual three-voice texture of his earlier piano writing, developing a freer style in which between three and seven voices appear and disappear within the same melodic pattern. The choice of keys may also reflect the strand of *Empfindsamkeit* (sensitivity) which stretches throughout his work; the mournful E major 'Adagio' is reminiscent of Mattheson's description of this key as 'desperate or fatal sadness'.

The Mozart sonata, by contrast, is a composite piece – the 'Allegro' and 'Andante' were originally published alone, before being attached to the

'Rondo' to form a complete sonata. How does the piece change and mature with this regeneration?

WW: The original Rondo KV 494 was marked 'Andante', which Mozart changed to 'Allegretto' when he added this movement to the two movements KV 533. Andante in Mozart's time suggests a medium-fast tempo, so the change in itself is not too great, but still, the sonata does not end with the typical fast movement. The greatest alteration was the addition of twenty-seven bars at the end of the 'Rondo', forming a virtuosic quasi-cadenza and looking back to the first movement, where the contrapuntal texture is combined with extreme lightness and rapidly changing musical ideas.

It is this somewhat volatile quality that I love in this piece. And yet, as always in Mozart's music, this vivid spirit speaks to us with great honesty. The beautiful melody of the 'Andante' could have come directly from The Marriage of Figaro or Don Giovanni, two operas which were written just before this Sonata. In the middle section, the absolute genius of Mozart reveals itself in a amazing chromatic passage, building up to a climax and then resolving as if nothing happened. The piece is a lively experiment

with form, but there is also a fragile quality, a tenderness, something inexplicable.

Beethoven and Haydn are very close to each other; Mozart is in a different realm, a different soul, actually a very lonely one. The strength of his music is less obvious than Haydn's and Beethoven's, though so direct and intimate. For me this piece stands a little to the side, almost as a comment on the works of his colleagues.

CR: Mozart possessed a piano by Walter, and I understand you used a similar instrument for this recording.

WW: *The instrument is a copy of an original Walter & Söhne piano from around 1805, by Gerard Tuinman. It has a five-and-a-half octave range, FF to c^{'''}. I love this instrument because the sound is deep and colourful, yet very articulated. It has amazing possibilities of touch and attack, and the characters of the different registers blend beautifully. Although 1805 is slightly late for these pieces, this piano is still a real Walter piano, like those possessed by Mozart, Beethoven, and many others in Vienna.*

The temperament we used is a version

of Young, modified to suit the keys of these particular pieces, and the pitch is a[']=430 Hz.

CR: To summarise the whole disc in a few words – we talked earlier about these three composers in relation to the 'Classical' style, but what, in your opinion, really sets them apart from their contemporaries?

WW: *There were many other composers writing in a similar style, such as Koželuch, Voříšek, Dussek, Eberl, Hummel, etc. Looking at these composers it is easy to chart a stylistic development from late-Baroque to Classical to early-Romantic. The three great masters – Mozart, Haydn, Beethoven – distinguished themselves simply by the immense quality and depth of their music. Not for nothing did E.T.A. Hoffmann call them 'romantic' composers, since in their works, more than in others, one senses 'that they all intimately grasp the essential nature of the art', that is to 'reveal an unknown realm to man, in order to embrace an inexplicable longing'.*

I fully agree with E.T.A. Hoffmann. The eternal yearning of the soul, searching for a deeper meaning in everything, is for me the reason to make music.

Walewein Witten im Gespräch mit Caroline Ritchie

CR: Für diese Aufnahme hast du Werke dreier Wiener Komponisten ausgewählt, die man immer wieder miteinander in Verbindung bringt und die traditionell als die drei Säulen des „Klassischen Stils“ gelten. Diese Sonaten wurden innerhalb eines Zeitraums von 16 Jahren geschrieben und umfassen ein Spät-, vielleicht sogar Gipfelwerk (Haydn), eine Neubearbeitung bestehenden Materials (Mozart) und einen Übergang zu einer neuen Ästhetik (Beethoven).

Mit den drei Sonaten op. 31 verschieb sich Beethoven einem neuen Kompositionsstil und läutete damit seine mittlere Schaffensperiode ein. Was unterscheidet die hier vorliegende Sonate von früheren Werken und was sind die Merkmale dieses neuen Stils?

WW: *Was mir sofort auffällt, ist der Umgang mit dem Instrument. In dieser Sonate ist die Textur dichter und voller und schafft dadurch einen stetigen kraftvollen Klang, der sich von dem trockeneren, stärker artikulierten Klang unterscheidet, den wir von früheren Sonaten kennen. Beethoven bringt den Hammerflügel an seine Grenzen und*

bewegt sich von äußerst leise, zart und zerbrechlich bis hin zu sehr laut und stark, fast bis zur Raserei. Er setzt die verschiedenen Lagen des Instruments als Ausdrucksmittel ein, verlegt bestimmte Melodien dorthin, wo sie die größte Wirkung entfalten und geht um des dramatischen Effekts willen bis in die Extreme des Tonumfangs. Es gibt einige wunderschöne Begleitfiguren in der Mittellage, die auf dem Hammerflügel dunkel und warm klingen, während die fallenden Arpeggio-Kaskaden des zweiten Satzes schon auf Chopin oder gar Debussy verweisen.

Das Stück ist von großer innerer Dramatik und emotionaler Dichte. Zwar haben auch die früheren Sonaten Momente von großer Intensität, aber das musikalische Material bleibt stets innerhalb der erwartbaren klassischen Grenzen. In der mittleren Periode Beethovens, angefangen mit der „Sturm“-Sonate, ist durch die Extreme in Harmonie und Dynamik mehr Sehnsucht, Schmerz und Verzweiflung spürbar, aber auch Besinnung und tiefer Friede.

Für mich ist die größte Neuerung dieser Schaffensperiode die stärkere Spannung zwischen Melodie und Harmonie. In Beethovens früheren Werken ist die Melodie, ähnlich wie im Spätbarock und dem Galanten Stil, unabhängig und wird

in verschiedenen Tonarten wiederholt, wodurch ganze strukturelle Abschnitte gegenübergestellt werden. In dieser Sonate besteht die Melodie aus kleinen Motiven die sich leicht variieren lassen, sodass sich die Harmonie freier und flexibler verändern kann. Die daraus entstehende Spannung schafft den starken inneren Drang, der so typisch für Beethovens mittlere und spätere Periode ist.

CR: Anlässlich einer Analyse der erhaltenen Skizzen für diese Sonate beschrieb Barry Cooper ihre Entstehung aus einem „Nebel verschiedener Einfälle“ - die frühesten Skizzen enthalten bereits wesentliches melodisches Material. Die wandlungsfähigen musikalischen Motive, die du beschreibst, waren also schon ganz am Anfang da und bildeten die „Saat“ für die eigentliche Sonate. Ihr Beinamen „Der Sturm“ stammt von einer angeblichen Bemerkung Beethovens zu seinem Biographen Anton Schindler. Schindler fragte, wie die Sonate denn zu deuten sei und wurde angewiesen, Shakespeares „Sturm“ zu lesen. Es ist bekannt, dass Beethoven Shakespeare liebte, der in der Romantik als ein „universeller“ Autor angesehen wurde, der zur ganzen Menschheit sprach. Das schwingt natürlich mit, wenn du in

dieser Sonate Emotion, Liebe und Schönheit wahrnimmst – die ganze Bandbreite des Menschlichen, also so, wie Shakespeare im 19. Jahrhundert von Goethe und anderen gelesen wurde.

Kommen wir zu Haydn: seine letzten Klaviersonaten entstanden während seiner zweiten Englandreise 1794/95. Haydn war in London hochangesehen und scheint dort eine schöpferische Freiheit gefunden zu haben, die ihm in Wien fehlte. Dieses Stück war eines von zweien, die er für die Pianistin Therese Jansen-Bartolozzi schrieb und war möglicherweise ursprünglich ausschließlich für ihren eigenen Gebrauch bestimmt, denn vor 1800 erschien keine englische Ausgabe. Zwar wurde es 1798 in Wien publiziert, aber mit einer anderen Widmung.

Wir betrachten Haydns Musik als den Übergang zwischen der barocken Klangwelt seiner Jugend und dem Klassizismus von Mozart, Beethoven und ihrer Zeitgenossen. Dies ist Haydns letzte Klaviersonate, ein außergewöhnliches Stück - eine Sonate in Es-Dur mit einem Mittelsatz in E-Dur! Tendierte Haydn in diesem Moment seines Schaffens gar in Richtung Romantik?

WW: Im Herzen war Haydn immer ein

Komponist der Klassik. Obwohl er hier extremes harmonisches Terrain beschreitet, bleibt seine Einstellung doch immer klassisch. Die besagten Tonarten stehen nicht für eine Geisteshaltung oder einen Seelenzustand – sie sind einfach ein musikalisches Experiment, an dem sich der Komponist erfreut. Haydn spielt hier mit Motiven und Melodien und bringt musikalische Wahrheiten zum Vorschein, die ganz unvermittelt auftauchen und ebenso schnell wieder verschwinden. Es ist diese unbeschwertere Leichtigkeit, die das Stück von Beethovens Spätwerken und sicher auch von Schubert und Schumann unterscheidet.

CR: Die englische Notenausgabe des Werkes nennt es eine „Große Neue Sonate für das Pianoforte“, und es scheint sicher, dass Haydn von der „Londoner Schule“ der Klaviermusikkomponisten inspiriert war: von Clementi beispielsweise, oder auch von Dussek, der zur Zeit der Komposition dieser Sonate Haydn sein eigenes Klavier borgte. Der englische Hammerflügel entwickelte sich unabhängig vom Wiener Instrument, er hatte einen schwereren Anschlag und, vor allem im Diskant, eine kräftigere Tongebung. Einige Merkmale dieser Sonate weisen darauf hin, dass Haydn sie für ein englisches Klavier schrieb:

die Fermaten, die der charakteristischen Resonanz der englischen Instrumente Raum geben und die prachtvolle Einleitung, in der sich die extravagante Virtuosität der Londoner Pianisten widerspiegelt. Haydn entfernt sich hier auch vom dreistimmigen Aufbau seiner früheren Klavierstücke und entwickelt einen freieren Stil, bei dem innerhalb eines melodischen Absatzes zwischen 3 und 7 Stimmen erscheinen und wieder verschwinden. Man kann auch sagen, dass die Wahl der Tonarten die „Empfindsamkeit“ unterstützt, die das Werk von Anfang bis Ende durchzieht: Das schwermütige Adagio in E-Dur lässt an Matthesons Beschreibung dieser Tonart als „verzweifelte oder unheilvolle Traurigkeit“ denken.

Mozarts Sonate ist dagegen ein zusammengesetztes Stück – Allegro und Andante wurden zunächst separat veröffentlicht, bevor sie mit dem Rondo zu einer vollständigen Sonate verbunden wurden. Auf welche Weise verändert diese Neuformung das Werk und lässt es reifen?

WW: Das ursprüngliche Rondo KV 494 war Andante überschrieben, was Mozart zu Allegretto abänderte, als er den Satz den beiden Sätzen KV 533 zufügte. Zu Mozarts Zeit bedeutete Andante ein mittelschnelles Tempo, also ist die

Veränderung für sich genommen gar nicht mal so groß, aber dennoch endet die Sonate nicht im üblichen schnellen Tempo. Die größte Veränderung war das Hinzufügen von 27 Takten am Ende des Rondos, die eine virtuose Quasi-Kadenz bilden und auf den ersten Satz zurückweisen, in dem eine kontrapunktische Struktur einhergeht mit äußerster Leichtigkeit und schnell wechselnden musikalischen Gedanken.

Es ist dieses Flüchtige, das ich an dem Stück so liebe. Wie immer bei Mozarts Musik spricht dieser lebhaftige Geist aber auch mit großer Aufrichtigkeit zu uns. Die wunderschöne Melodie des Andante könnte direkt aus der Hochzeit des Figaro oder aus Don Giovanni stammen, zwei Opern, die unmittelbar vor dieser Sonate entstanden. Im Mittelteil zeigt sich Mozarts Genie in einer umwerfenden chromatischen Passage, die auf einen Höhepunkt zusteuert und sich dann auflöst, als wäre nichts geschehen. Das Stück ist ein munteres Spiel mit der Form, besitzt aber auch Zartheit und Zerbrechlichkeit, etwas Unerklärliches.

Beethoven und Haydn stehen einander sehr nah. Mozart bewegt sich in einer anderen Sphäre, hat eine andere Seele,

steht letztlich sehr einsam da. Die Stärke seiner Musik ist weniger offensichtlich als die von Haydn oder Beethoven, auch wenn sie so unmittelbar und vertraut wirkt. Für mich steht dieses Stück ein wenig abseits, beinahe als wäre es ein Kommentar auf die Werke seiner Kollegen.

CR: Mozart besaß ein Klavier von Walter. Du hast für diese Aufnahme ein ähnliches Instrument benutzt.

WW: Das Instrument ist die Kopie eines originalen Walter&Söhne-Klaviers aus der Zeit um 1805, gebaut von Gerard Tuinman. Es hat einen Tonumfang von fünfeinhalb Oktaven, FF bis c^{'''}. Ich schätze das Instrument sehr für seinen tiefen und farbenreichen Klang, der dennoch sehr artikuliert ist. Es bietet erstaunliche Möglichkeiten bei Anschlag und Attacke und die Eigenschaften der einzelnen Lagen mischen sich besonders schön. Auch wenn 1805 eigentlich ein bisschen spät für diese Stücke ist, handelt es sich doch um ein echtes Walter-Klavier, wie es Mozart, Beethoven und viele andere in Wien besessen haben.

Wir benutzten eine Stimmung nach Young und haben sie für die Tonarten dieser drei Stücke optimiert: a' = 430 Hz.

CR: Um die ganze CD in wenigen Worten zusammen zu fassen: Wir haben schon über die Beziehung der drei Komponisten zum „klassischen Stil“ gesprochen, aber was hebt sie deiner Meinung nach wirklich von ihren Zeitgenossen ab?

WW: Viele andere Komponisten haben in einem ähnlichen Stil geschrieben: Koželuch, Voříšek, Dussek, Eberl, Hummel usw. Schaut man sich diese Komponisten an, kann man leicht eine Entwicklung vom Spätbarock über die Klassik zur frühen Romantik ausmachen. Die drei großen Meister - Mozart, Haydn, Beethoven – zeichneten sich einfach durch die enorme Qualität und Tiefe ihrer Musik aus. Nicht umsonst nannte E.T.A. Hoffmann sie „romantische“ Komponisten, denn in ihren Werken spürt man mehr als in anderen das „innige Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst“, nämlich ein „unbekanntes Reich aufzuschließen, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben.“

Ich bin da ganz bei E.T.A. Hoffmann. Das ewige Sehnen der Seele, das in allem nach tieferer Bedeutung sucht, ist für mich der Antrieb, Musik zu machen.

Translation: Christian Poewe

Walewein Witten

Walewein Witten is a Dutch harpsichordist, pianist and conductor, currently living in Berlin. He studied harpsichord and fortepiano at the Royal Conservatory of Music in The Hague, with Ton Koopman, Jacques Ogg, and Stanley Hoogland, and specialised in contemporary harpsichord music with Annelie de Man in Amsterdam.

He then went to Barcelona to study modern piano with Carmen Vilà, while working as musical assistant at the Liceu Opera House. Back in Holland, he was awarded a Masters degree in piano at the Academy of Arts in Utrecht, studying with Alexander Warenberg.

Walewein Witten has worked for many years as a harpsichordist and pianist, both as a soloist and in chamber ensembles and orchestras. His repertoire encompasses everything from the early-Baroque to contemporary music, and he has worked with conductors such as Konrad Junghänel, William Christie, Ton Koopman, Andrew Manze, Sigiswald Kuijken and Martin Gester.

As a soloist, his repertoire includes Beethoven's third and fourth piano concertos, Poulenc's *Concert champêtre* for harpsichord, and both the Grieg and

Schumann piano concertos, as well as many of the harpsichord and fortepiano concertos by J.S. and C.P.E. Bach, directing from the keyboard.

Besides his work as a keyboard player, Walewein Witten works as a musical assistant and conductor for opera. In Germany he has worked at the Komische Oper Berlin, the Düsseldorf Rheinoper, and the Kassel and Dortmund opera houses, and for Summer festivals such as Rheinberg Chamber Opera, Alden Biesen Summer Opera (Belgium) and Dartington Festival (UK).

Walewein Witten ist ein niederländischer Cembalist, Pianist und Dirigent mit Wohnsitz in Berlin. Er studierte am Königlichen Musikonservatorium in Den Haag Cembalo und Hammerflügel, seine Lehrer waren Ton Koopman, Jacques Ogg und Stanley Hoogland. Bei Annelie de Man in Amsterdam dehnte er seine Studien auch auf zeitgenössische Cembalomusik aus.

Anschließend ging er nach Barcelona, um bei Carmen Vilà modernes Klavier zu studieren, zugleich arbeitete er dort auch als musikalischer Assistent am Liceu-Opernhaus. Zurück in Holland machte er seinen Masterabschluss im Klavierspiel an der Akademie der Künste

in Utrecht bei Alexander Warenberg. Seit vielen Jahren arbeitet Walewein Witten als Cembalist und Pianist, sowohl als Solist wie auch in Kammermusikensembles und mit Orchester. Sein Repertoire erstreckt sich vom Frühbarock bis zu zeitgenössischer Musik und er arbeitete mit Dirigenten wie Konrad Junghänel, William Christie, Ton Koopman, Andrew Manze, Sigiswald Kuijken und Martin Gester.

Sein Repertoire als Solist umfasst unter anderem das 3. und 4. Klavierkonzert von Beethoven, Poulenc's Concert Champetre für Cembalo und die Klavierkonzerte von Grieg und Schumann. Als Dirigent leitet er viele der Cembalo- und Hammerflügelkonzerte von J.S. Bach und C.P.E. Bach vom Cembalo aus.

Neben seiner Arbeit als Pianist arbeitet Walewein Witten als musikalischer Assistent und Kapellmeister in der Oper. In Deutschland war er an Häusern wie der Komischen Oper Berlin, der Rheinoper in Düsseldorf und den Opern in Kassel und Dortmund beschäftigt und arbeitete auch bei Sommerfestivals wie der Kammeroper Schloss Rheinsberg, der Sommeroper Alden Biesen (Belgien) und dem Dartington Festival (England).

Translation: Christian Poewe

www.waleweinwitten.com

More titles from Resonus Classics



Jean-Philippe Rameau:
Complete Solo Keyboard Works
Steven Devine (harpsichord)
RES10214

'Devine is a superb musical guide – varied, expressive, technically agile [...] You won't find a better exponent than Devine'
The Observer



W.A. Mozart: Piano Trios, KV 502, 542 & 564
Rautio Piano Trio
RES10168

'That fortepiano is the key to one of the chief pleasures of this recording. The natural lightness and clarity of the sound and the effortless balance with the period strings, never overwhelming them.'
BBC Radio 3 Record Review

© 2019 Resonus Limited

© 2019 Resonus Limited

Recorded at Jesus-Christus-Kirche Berlin-Dahlem Germany on 25–28 May 2017

Editions: Henle Urtext Verlag

Engineer: Hilmar Kemp (www.kerp-recording.de)

Fortepiano after Walter & Söhne 1805, built by Gerard Tuinman 2003 (www.gerardtuinman.nl)

Piano tuner and technician: Christian Rothe (www.cembalobau-berlin.de)

Text: Caroline Ritchie (www.carolineritchiegamba.com)

Translation: Christian Poewe (www.christianpoewe.com)

Cover & artist images: Sven Rudolph Berlin/Dresden

RESONUS LIMITED – UK

info@resonusclassics.com

www.resonusclassics.com

